



WOLFGANG BRAUNGART

Kitsch in der Volksballade?
166. Der eifersüchtige Knabe

Erstpublikation

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Bd. 10. Hrsg. von Otto Holzapfel und Wiegand Stief. Bern u.a.: Peter Lang 1996, S. 80-84.

Vorlage:

PDF-Datei des Autors

Autor:

Prof. Dr. Wolfgang Braungart
Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Postfach 10 01 31
D-33501 Bielefeld

Homepage:

<http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/braungart>

E-Mail:

wolfgang.braungart@uni-bielefeld.de

Deutsche Volkslieder

mit ihren Melodien

Balladen

Band 10

Herausgegeben von

Otto Holzapfel und Wiegand Stief



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

1996

Kitsch in der Volksballade?

Von Wolfgang Braungart

Grundsätzlich ist ‚Kitsch‘ eine ästhetisch-hermeneutische Kategorie wie andere auch (das Groteske, das Komische) und als solche nicht von vornherein weniger legitim. Im Kitsch-Begriff verbinden sich ästhetische und funktionale Merkmale. Das macht ihn schwierig, aber noch nicht notwendig untauglich. Im Unterschied zu Kategorien wie ‚Spannung‘ und ‚Unterhaltung‘ ist ‚Kitsch‘ bis heute ein Begriff in ästhetisch distanzierender Absicht im Rahmen eines dichotomischen Wertungssystems: Kitsch sei, weil eindeutig und affirmativ, Gegenbegriff zu Kunst. Kunst soll dagegen, dem ästhetischen Paradigma der Moderne zufolge, vieldeutig, subversiv und herausfordernd sein.

Als Geste der kritischen Distanzierung ist Kitsch ein Problem der Kenner, nicht der Kitsch-Rezipienten, die sich nehmen, was sie brauchen, gleichviel: ob Kitsch oder Kunst. Kitsch ist auch Teil der ästhetischen Inszenierung der Lebenswelt. In tendenziell verunsichernden Schwellen- und Übergangssituationen (van Gennepp) ist die Bereitschaft zum Kitsch besonders groß (Geburt, Geburtstag, Hochzeit, Tod). Kitsch dient dann der Bewältigung solcher Übergangssituationen. Eine – durchaus mit Recht – ästhetisch und ideologisch kritische Qualifizierung des Kitsches einerseits und seine möglichen sozialen Funktionen andererseits muß man also auseinanderhalten.

Als Merkmale des Kitsches werden in der Regel die völlige Anpassung an den kleinbürgerlichen Publikumsgeschmack geltend gemacht, die bruchlose Realisierung ästhetisch-kultureller Schemata (‚rote Rosen‘) und die entsprechend leichte Eingängigkeit, die Unechtheit und fehlende Originalität, das Sentimentale, Süßliche und Aufgesetzte, die Kumulation der ästhetischen Mittel; beim sog. ‚sauren‘, herben Kitsch die drastischen Effekte. Offenbar sucht der Kitsch die affektive Wirkung um jeden Preis; er ist rhetorisch (G. Ueding). Leichter als beim literarischen Text ist der Begriff Kitsch in der gegenständlichen ästhetischen Kultur zur Hand. Die Evidenz des Anschaulichen ist größer.

Im Zuge der Öffnung und soziologischen Fundierung des Literaturbegriffs während der 1960er und 70er Jahre ist über Kitsch weniger moralisierend und abwertend und stärker historisch diskutiert worden. Er wurde in einen Zusammenhang mit der seit dem 18. Jahrhundert entstehenden Trivalliteratur eingeordnet und als ein Problem literarischer Wertung gesehen. Trivalliteratur wurde und wird dabei als Unterströmung zur Hochliteratur verstanden. Zentrale Kriterien sind freilich auch hier ihre ästhetische Eingängigkeit, massenhafte Verbreitung dieser Literatur in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und affirmative Ideologie. Damit ist das Problem also nur verlagert: Was ist das Triviale an Trivalliteratur?

Die umstrittene Etymologie des Wortes ‚Kitsch‘, für das das Englische und das Französische bezeichnenderweise kein wirkliches Äquivalent haben und das sie deshalb als Lehnwort übernehmen, ist aufschlußreich. Es entsteht in München im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und wird zuerst auf Bilder angewandt. Kluges Etymologisches Wörterbuch zitiert einen frühen Beleg von 1885, wo es schon kritisch-wertend heißt: „Die kleinen Genrebilder werden mit fabrikmäßiger Oberflächlichkeit hergestellt, werden gekitscht.“ Das mundartliche Verb

Vgl. auch Wolfgang Braungart, „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“. Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 41 (1996).

‚kitschen‘ meint ‚streichen, schmieren, zusammenscharren‘. Dieser Beleg deutet also auf einen Zusammenhang zwischen der Entstehung des Begriffs und der *industriellen* Produktion ästhetischer Objekte hin. Tatsächlich entsteht im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung der Drucktechnik und entsprechender Bildruckverfahren die Möglichkeit zur massenhaften und technisch versierten Produktion populärer (Text- und Bild-) Drucke, die heute noch als Inbegriff des Kitsches gelten. Dieser Aspekt der technisch versierten, massenhaften industriellen Produktion, die auf Serialität und Reproduktion angelegt ist, spielt für die Semantik des Kitsch-Begriffes bis heute eine Rolle. Festhalten kann man: Kitsch ist ein Phänomen vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts, also der Industrialisierungsepoche. Interessanterweise verwenden wir den Begriff kaum für ästhetische Objekte vor etwa 1750-1800, also vor dem Beginn der ästhetischen Moderne. Der Kitsch-Begriff in seiner heutigen Verwendung setzt die Dichotomisierung in hohe und niedere Kunst im 18. Jahrhundert und die Emphasisierung ‚wahrer‘, autonomer Kunst voraus. Er wird nicht für ästhetische Objekte in Anspruch genommen, denen man Individualität, Originalität und Authentizität unterstellt. Selbst eine zum Muttertag gekritzelte Kinderzeichnung würde man kaum als kitschig bezeichnen, auch wenn der ganze Kontext kitschig sein mag. Genauso wenig gilt uns die mit bescheidenen ästhetischen Mitteln gemalte Votivtafel als kitschig. Das technisch Unfertige und Grobe schützt geradezu vor dem Vorwurf des Kitsches und dient bisweilen sogar zur Intensivierung des Ausdrucks, auch in der ‚hohen‘ Kunst des Expressionismus oder der Malerei der Neuen Wilden. Erst da, wo das Naive kulturindustriell inszeniert und verwaltet wird, erhebt man den Vorwurf des Kitsches.

Darum ist es aber gerade interessant, auf die Zeit zurückzugehen, in der die angeblich naive und natürliche Volkspoesie mehr erfunden als entdeckt wird: Die Zuwendung zur Volkspoesie ist für die ästhetische Diskussion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zentral und gehört zur modernen Inszenierung des naiven Tones, deren theoretischer Vater bekanntlich Herder ist. Goethe erläutert zu den Liedern, die er für Herder aufschrieb und ihm im September 1771 schickte und die auch den ‚eifersüchtigen Knaben‘ enthielten: „ich habe noch aus Elsaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereien aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe. Ein Glück! denn ihre Enkel singen alle: ich liebte nur Ismenen.“ Goethe stilisiert seinen Fund mit Blick auf den Adressaten seines Briefes zur authentischen Aufzeichnung aus dem *Volksmund*, die er auf seinen Expeditionen („Streifereien“) in das Leben der elsässischen ‚Ureinwohner‘ machen konnte. Man hat ihm dies seltsamerweise tatsächlich abgenommen. Dabei ist die klare Opposition in Goethes Brief eigentlich auffällig: Gegen die angeblich gerade noch ‚erhaschten‘ Lieder „aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“ wird ein Zeugnis aus Goethes Gegenwart gestellt, der triviale Gassenhauer ‚Ich liebte nur Ismenen‘, der um und seit 1770 weit verbreitet war. Dieser Gassenhauer darf, nach Goethe, also kein Volkslied sein, obwohl er doch wirklich volksläufig war. Goethes Reserviertheit gegenüber dem Ismene-Lied hat seine Gründe: Er spürt, daß das Volkslied an der Schwelle zur professionellen Produktion und Organisation populärer Kultur steht. Nicht nur will er im Sinne Herders gesammelt haben, was angeblich besonders alt, ursprünglich und ehrwürdig sein soll. Seine Liedersammlung läßt sich – nach diesem Brief – auch verstehen als archäologisches Zeugnis einer untergehenden, vormodernen *mündlichen* Kultur. Diese Volks-Kultur ist aber in sich selbst schon gebrochen. Die „ältesten Müttergens“ klingen hier schon sehr nach Klischee und Stilisierung und im Munde Goethes womöglich auch nicht ganz unironisch.

Im ersten Teil seiner Volkslieder-Ausgabe kommentiert Herder nun zur Ballade vom ‚eifersüchtigen Knaben‘: „Die Melodie hat das Helle und Feierliche eines Abendgesanges, wie unterm Licht der Sterne, und der Elsasser Dialekt schließt sich den Schwingungen derselben trefflich an, wie überhaupt in allen Volksliedern mit dem lebendigen Gesange viel verloren geht.“ Tatsächlich ist es Herder aber gar nicht um den so geschätzten „lebendigen Gesang“ zu tun. Die Melodien spielen bei ihm kaum eine Rolle. Das ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ ist zudem keine uralte Ballade.

Herder hat aus den Liedern Goethes streng ausgewählt. Das ist von den Texten her schwer zu erklären. Denn konstitutiv für das ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ in seinen zahlreichen Varianten ist die blutrünstige Mordstrophe, die nicht nur, das wäre noch nicht auffällig, den Mord erzählt, sondern ihn in seinem *Effekt* theatralisch ausführt, dabei aber nicht individualisiert, sondern formelhaft und schematisch bleibt:

Was zog er aus der Taschen?
 Ein Messer war scharf u. spitz,
 Er stachs seiner Liebe durchs Herze
 Daß rote Blut gegen ihn spritzt.

(zit. nach der Niederschrift Goethes)

Das soll also die von Herder so gerühmte elementare Schönheit der authentischen Volkspoesie, die Natur-Sprache des Herzens sein! Zu einem Zeitpunkt, als die Volksballade als ethnologisches Sammel- und Forschungsobjekt entdeckt, ja erst konstituiert wird, sind die ästhetischen Wahrnehmungs- und Urteilsschemata dieses Interesses offensichtlich wenig definiert. Daß sie vergleichsweise offen sind, ermöglicht auch den Zugang zu einer solchen Ballade, die deutlich die Züge einer Moritat trägt. Wenn man an Herders emphatischen Volksbegriff denkt, muß es dennoch verwundern, daß er diese Strophe nicht kritisch kommentiert und das ästhetische Problem dieser Ballade nicht sieht. Zwar gehört schon zum englischen ‚ballad revival‘, daß moritatenhafte, schaurige, sentimentale und sogar parodistische Balladen einbezogen wurden. Doch Herder parodiert nicht. In der Anmerkung zu dieser Ballade greift er mit seinem Bezug auf Shakespeare ganz hoch – und daneben, denn diese Strophe, wenigstens, ist nicht schauerlich, sondern eher schauderhaft: „Der Inhalt des Liedes“, so Herder, „ist kühn und schrecklich fortgehende Handlung: ein kleines lyrisches Gemälde, wie etwa Othello ein gewaltiges, großes Freskobild ist.“ Herders Sammlung enthält noch weitere Beispiele solcher Moritatenstrophen, etwa in der Ballade ‚Die Judentochter‘ oder in dem ebenfalls von Goethe niedergeschriebenen ‚Lied vom Herrn von Falkenstein‘.

Der formelhafte Beginn der Ballade – „Es stehen drey Sternen am Himmel“ – war auch Herder schon aufgefallen: „Der Anfang des Liedes ist mehreren Volksliedern eine Lieblingsstelle“. Nach dieser allgemeinen Eingangsformel der Ballade setzt das balladeske Geschehen unvermittelt und ohne jede Hinführung ein. Wie die erste, so sind auch die folgenden Strophen eine Montage verbreiteter Formeln, Motive und Symbole. Formelhaft ist die Rhetorik der Fragen am Beginn der Strophen vier und sechs. Sie kommen auch in den ebenfalls von Goethe an Herder geschickten Balladen ‚Das Lied vom Pfalzgrafen‘ („Was zog er aus? sein glitzrig Schwerdt, / Er stach’s dem Pfalzgraf durch sein Herz.“) und im ‚Lied vom jungen Grafen‘ [„Graf und Nonne“ DVldr 155] vor („Was giebst mir lang zu trinken“). Zwischen dem ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ und dem ‚Lied vom jungen Grafen‘ gibt es überhaupt zahlreiche Beziehungen. Eine Mordstrophe findet sich in beiden. – Zur Volksliedsprache gehören im ‚eifersüchtigen Knaben‘ auch die Wiederholungen („ihren Schein“, Str. 1; „klaren Schein“, Str. 6), gehören das ‚Feinslieb‘, das pleonastische ‚rothe Blut‘, das ‚rothe Goldringelein‘. Formeln und Stereotypen kennzeichnen grundsätzlich Volkslied und -ballade. Auch darum ist es legitim, nach der Nachbarschaft dieser Gattung zur Trivialliteratur und zum Kitsch zu fragen, auf deren Stereotypizität und Klischeehaftigkeit stets abgehoben wird. Die Schlußstrophen relativieren die Mordtat („Mein Feinslieb ist mir gestorben / Jezt hab ich kein Feinslieb mehr.“) und deuten sie zur gerechten Strafe für ‚falsche Liebe‘ um, indem sie die Frau selbst verantwortlich machen („Das haben wir Beid’ erfahren / Was falsche Liebe thut.“). Allerdings fällt Goethes Version der Ballade so knapp aus, daß das Motiv der Untreue allenfalls erschlossen werden kann; in der Ballade selbst wird es aber nicht entwickelt. Eine Liedflugschrift aus der Zeit um 1800 ergänzt die Moralstrophe um eine zusätzliche, verallgemeinernde Strophe, um jedem Mißverständnis vorzubeugen:

Ihr Jungfern und Junggesellen,
 nehmt euch ein Beispiel dran,
 und nehmt nicht mehr als *einen*, ja, ja, als einen,
 der euch recht lieben kann.

(Bl 2940; meine Hervorhebung)

Ein Wiener Druck bekräftigt ebenfalls, wenn auch etwas mißverständlich: „Die beiden haben’s erfahren / Ja ja erfahren / Was *blindiglich* Lieben nicht thut.“ (Bl 8648; meine Hervorhebung) Die Moralstrophe, wie sie Goethe aufschreibt und wie sie in ähnlicher Form viele Varianten der Ballade abschließt, macht deutlich, was schon die blutrünstige Drastik der Mordstrophe gezeigt hat: daß selbst die gegen die ‚modernen‘ Ismene-Lieder von Goethe und Herder so hochgeschätzte Volksballade zur meistens moralisierend schließenden Moritat hin offen ist, daß man zwischen beiden keine scharfe Grenze ziehen kann. Sieht man jedoch die Volksballade des 18. Jahrhunderts in dem Zusammenhang, in den sie tatsächlich gehört: dem der Geschichte der populären Literatur, dann überraschen solche Strophen keineswegs.

Die moritatenhaften, sentimental und belehrenden Aspekte des Liedes vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ werden in der weiteren Geschichte dieser Volksballade im 19. Jahrhundert fortgeführt, z.B. in den Varianten, die aus ihr ein Soldatenlied machen (dann mit anderem Liedeingang). So ist es auch der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ [DVI dr 155] ergangen, die in der Variante mit dem Liedeingang ‚Es welken alle Blätter‘ zu einem populären Soldatenlied des 19. Jahrhunderts wurde (siehe DVI dr, Bd. 8).

Dieses Potential zum Sentimentalen hat Herders Volkslied-Konzeption freilich selbst schon enthalten. Das Volkslied, so Herder, zeichne sich durch „Einfalt, Rührung, Notdrange ans Herz“ aus. Zum ‚eifersüchtigen Knaben‘ kommentiert er: „Aus dem Munde des Volks im Elsaß. Die Melodie ist traurig und rührend; an Einfalt beinah ein Kirchengesang.“ Eine solche Affektorientierung kann zum ästhetischen Eklektizismus, zur Montage um des sentimental Effektes willen provozieren. Man sieht das auch an der Kunstballade, z.B. bei Bürger und Schiller, oder sogar im Drama. Die Formelhaftigkeit und Schematizität von Volkslied und Volksballade werden im sentimentalischen Blick Herders nicht reflektiert. Sie stehen in einem Kontrast zu seiner Konzeption des Volksliedes als echtem und wahren Ausdruck lebendiger Volksindividualität. Der sentimentalische Blick Herders begünstigt das Sentimentale, das Triviale, den Kitsch. Herders eigenes ‚Abendlied‘ z.B., das er ebenfalls in seine Sammlung aufgenommen hat, würde sich noch immer jeder Kitsch-Anthologie gut einfügen.

So schwierig die kritischen Kategorien von Trivialität und Kitsch also sind: Sie für Volksballaden wie die vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ von vornherein und grundsätzlich abzuweisen, kann auch bedeuten, die Herdersche Fiktion vom einfachen, ursprünglichen Volkslied und der Volkspoese fortzuschreiben. Die Ballade vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ aber entsteht und wird verbreitet, als die populäre Kultur ein erstes archivalisches und museales Interesse auf sich zieht. Von Beginn an ist die Ballade in aus der mündlichen Überlieferung aufgezeichneten und in gedruckt als Liedflugschriften verbreiteten Varianten nachweisbar. Die Schriftkultur verdrängt hier nicht die mündliche. Diese Opposition greift hier zu kurz. Jedenfalls kann man die moritatenhaften, trivialen Elemente nicht allein den gedruckten, als Ware produzierten Zeugnissen zuweisen. Kitsch und Trivialität der Volksballade sind nicht das Spätere, sie sind keine Verfallserscheinung einer ehemals angeblich authentischen Volksballade.

Dennoch lassen sich bei der Ballade vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ in den Belegen des 19. Jahrhunderts gewisse Verstärkungen der trivialen, moritatenhaften und kitschigen Momente beobachten, die in der Volksballaden-Konzeption und auch in den Fassungen des 18. Jahrhunderts aber schon angelegt sind. Zum Beispiel werden aus dem „Messer ... scharf u. spitz“ und der „Liebe“ und dem „rothen Blut“ der vierten Strophe der Goetheschen Fassung in dem

Wiener Liedflugblatt mit dem Soldatenlied ‚Verblendete Liebe‘ das ‚Messerlein fein und g’spitzt‘, das ‚Liebchen‘ und das ‚rothiglich Blut‘ (Bl 8648). Der Kontext ist jedoch die moderne, sich mehr und mehr professionalisierende Unterhaltungskultur, nicht bloß die Durchsetzung der Schriftkultur und nicht die endgültige Unterwerfung der Volkskultur unter die der Eliten.

Die Frage nach Kitsch und Trivialität ist also auch bei Zeugnissen der sogenannten Volksliteratur sinnvoll zu stellen. Denn die so wirkungsvolle Volkspoesie-Konzeption Herders und des ausgehenden 18. Jahrhunderts verunklärt, was sich tatsächlich allmählich abzeichnet: die Industrialisierung von Kultur. Davon bleibt auch die vermeintlich authentische Volksballade nicht unberührt.